

Iliana Ross González

Vom Theremin zum Synthesizer. Elektroakustische Musik in Kuba

Seit den Anfängen des 20. Jahrhunderts haben bedeutende Komponisten wie Amadeo Roldán und Alejandro García Caturla die kubanische Musik in der Avantgarde der zeitgenössischen Ausdrucksformen ihrer Epoche angesiedelt. Sie vereinten durch strenge Kompositionsverfahren die afrikanische Musik mit dem musikalischen Erbe des Impressionismus. Sie stellten sich der Aufgabe, eine Modernität zu entdecken durch das Experimentieren mit den Klängen und Rhythmen, die das eigene musikalische Erbe der Insel anbot.

Die gleiche Suche ereignete sich in der elektroakustischen Musik zu Beginn der sechziger Jahre. Diese Tendenz entstand aus der Notwendigkeit, mit dem Klang und später auch mit dem Ton selbst zu experimentieren, indem man seine Frequenzen senkte oder anhob, seine Geschwindigkeit erhöhte oder verringerte. Die ersten Werke dieser Musik definierten eine Art der Suche, gleich der, die Jahre zuvor Roldán und Caturla durchgeführt hatten.

In den fünfziger Jahren setzte in Kuba ein Wechsel im soziokulturellen Denken ein. Als dessen Ergebnis wurde die “Sociedad Cultural Nuestro Tiempo” ins Leben gerufen (1951), in der sich Musiker und Intellektuelle versammelten. Sie wollten mit ihrer Kunst die kulturelle Avantgarde Kubas repräsentieren.

Zu jener Zeit herrschte ein großes Ungleichgewicht zwischen den kubanischen Komponisten – vor allem zwischen jung und alt – in der Möglichkeit, Zugang zu Informationen und zu Mitteln zu erhalten, um eine Musik zu verwirklichen, die nicht der Synkope unterworfen ist, dem *cinquillo* oder dem Schlag der *claves*. Diese Bewegung, die im Nachhinein als “vanguardia musical cubana” (musikalische, kubanische Avantgarde) bezeichnet wurde, hatte ihren Höhepunkt in den sechziger und siebziger Jahren durch die Öffnung, die sie der schöpferischen Elite Kubas anbot und so die besten Komponisten des Landes in Schöpfer elektroakustischer Musik verwandelte. In den sechziger

Jahren war diese Bewegung wegweisend, und ihr Einfluss prägte die musikalische Produktion der folgenden 20 Jahre. Im Nachhinein betrachtet entwickelte sich daraus ein Katalog von bedeutenden Werken für die Geschichte der Musik in Lateinamerika.

In den vorhergegangenen Jahren war auf die Erstellung der ersten elektroakustischen Werke eine Serie von Treffen zum Ideenaustausch gefolgt, zwischen kubanischen Musikern und Intellektuellen, die die europäischen Komponisten und deren Werke kannten, genauso wie die Technologie, die diese nutzten, um ihre Stücke zu komponieren. Der Schriftsteller, Kritiker und Musikwissenschaftler Alejo Carpentier stellte das wichtigste Bindeglied dar, bei den Bemühungen der kubanischen Komponisten mit ihren elektroakustischen Kompositionsverfahren in neue Fahrwasser zu gelangen.

Die Musik war für Carpentier immer ein unerlässliches Thema in seinem literarischen Werk. Als großer Kenner der europäischen und amerikanischen Kultur und Musik arbeitete er in seinen Büchern und Schriften die wichtigsten Charakteristiken der Musikstile heraus, die die Geschichte der universellen Musik anbietet. Carpentier hatte Kontakt zu vielen europäischen und US-amerikanischen Komponisten, die zu jener Zeit elektroakustische Musik schrieben, unter ihnen Edgar Varèse und John Cage. Es verwundert nicht, dass, motiviert durch die Informationen Carpentiers, bessere Bedingungen geschaffen wurden, damit die jungen kubanischen Komponisten anfangen, mit elektronischen Techniken zu experimentieren.

1. Juan Blanco: Der Pionier

Die lockeren Treffen, die im Hause Alejo Carpentiers stattfanden, erlaubten einem jungen Komponisten, der sehr gut in den Formen der Musiksprache ausgebildet war, die elektroakustische Musik als einen der wichtigsten Wege des künstlerischen Schaffens wahrzunehmen. Es war Juan Blanco (*1919), der zu jener Zeit in seinem Werkkatalog unter anderem schon Kammermusik für verschiedene Besetzungen, Instrumentalstücke, Chorwerke sowie Solostücke für Klavier und Stimme aufweisen konnte, aber noch kein elektronisches Werk. Bei den Treffen war auch ein weiterer großer Intellektueller und Komponist zugegen, José Ardévol Gimbernát, der seit den vierziger Jahren Lehrer vieler kubanischer Komponisten-Generationen gewesen war

und dessen Musik in den wichtigsten Konzertsälen Kubas und Amerikas gespielt wurde. Die Teilnehmer solcher Treffen verglichen Materialien, diskutierten über die verschiedenen Arten der Kreation und teilten ihr Wissen über die wichtigsten Kompositionsmittel der Zeit. Juan Blancos Aussage zufolge war "eines der Dinge, die mich am direktesten mit dieser Welt in Berührung brachten, ein Buch von Pierre Schaeffer: *A la recherche d'une musique concrète*".¹

Die Treffen im Hause Carpentier waren für die Komponisten auch die Quelle der Information über die technologischen Fortschritte bei der Konstruktion unkonventioneller Musikinstrumente. Juan Blanco fand so das wesentliche Handwerkszeug, das es ihm erlaubte, in die Welt der elektronischen Klänge einzudringen. 1961 schuf er sein erstes elektroakustisches Werk "Música para danza", erstellt mit einem Audio-Oszillator und drei Tonbändern. Seine Erstaufführung fand jedoch erst 1964 statt. Dieses Konzert in der UNEAC war die erste Demonstration elektroakustischer Musik in Kuba. Neben oben genanntem Stück kamen noch "Estudios I" und "Estudios II" zur Aufführung sowie "Ensamble V", alle von Blanco zwischen 1961 und 1962 komponiert.

Auf diese ersten Werke folgten weitere wie "Ensamble VI" (1963) "Poema Espacial No. 1 Las Loma" (1967), "Poema Espacial No. 3" (1968), (alle für Tonband) sowie "Ambientaciones sonoras" (1968) mit synthetischen Klängen. Seit dieser Zeit füllten diese und viele weitere Kompositionen den Katalog Blancos in den siebziger Jahren. Seine Produktion elektroakustischer Musik dauert nun schon über vierzig Jahre an und hat über die Jahrzehnte viele technologische Wechsel in der Klangerzeugung sowie viele Aufführungen gemeinsam mit anderen Künsten erlebt.

Mit ständigem Interesse an den technischen Fortschritten experimentierte Blanco zuerst mit der *musique concrète*, danach mit der elektronischen Musik² und vereinte beide in der Elektroakustik. Er

¹ Zit. in "Monólogo de Cumpleaños". In: *Clave: Revista Cubana de Música* Nr. 13/ 1989, S. 4-5. Das Buch von Schaeffer erschien 1952 [Anm. der Hrsg.].

² Unter "konkreter Musik" versteht man eine auf alltäglichen Klängen (Industrielärm, Tierstimmen) beruhende Musik, die aufgezeichnet und nach musikalischen Klangeigenschaften umgeordnet wird. Ein wichtiger Vertreter dieser *musique concrète*, die in den vierziger/fünfziger Jahren in Paris entwickelt wurde, war Pierre Boulez. Elektroakustische Musik besteht hingegen aus künstlich generierten Klängen und wurde zur selben Zeit von Werner Meyer-Eppler und anderen in

behielt seine Aktualität mittels des Gebrauchs von Computern. Die Bandbreite der Funktion elektroakustischer Musik ist in einer begrenzten Anzahl von öffentlichen Veranstaltungen erprobt worden, für die man die adäquate Musik für jede Gelegenheit ausgewählt hatte. Die Präsenz dieser Musik bei Paraden, Einweihungen, Gedenkveranstaltungen usw. war enorm wichtig, unterstrich sie doch ein erhöhtes Verständnis für ihre Existenz.

Das erste mit elektronischen Mitteln erzeugte Stück, das gesellschaftlichen Zwecken diente, wurde 1965 bei der Feier der “5. Parade des Turnsports” verwendet, extra für diese Gelegenheit komponiert von Blanco. Auf dieses Ereignis folgten viele verschiedene Gelegenheiten, zu denen Blanco die Musik beisteuerte.³ Eines der wichtigsten Ereignisse war die Beschallung der Rampa – einer bekannten Avenida in Havannas Viertel Vedado – zum 100. Geburtstag von Lenin im Jahr 1970. Blanco verzerrte dabei Lenins Stimme, die er einer aufgezeichneten Rede entnommen hatte. Das Werk wurde über Dutzende Lautsprecher auf die Straße übertragen, wo es sich mit dem Lärm des Alltags vermischte.

In seinem Bestreben, Freiräume für die Produktion und Verbreitung elektroakustischer Musik zu schaffen, war Blancos Arbeit beim kubanischen Filminstitut (ICAIC) sehr wichtig. Seit den sechziger Jahren komponierte er dort die Musik für mehr als 25 Filme, darunter Spielfilme, Kurzfilme und Zeichentrickfilme. Darüber hinaus schuf er die Hintergrundmusik für die audiovisuellen Materialien des kubanischen Instituts für Freundschaft mit den Völkern (ICAP). Schon in den fünfziger Jahren hatte er die Musik zu dem legendären Film “El Mégano” geschrieben, der als der erste Film des neuen kubanischen Kinos gilt. Das ICAP gründete 1971 ein eigenes Klangstudio, das später Juan Blanco überlassen wurde, der es zum ersten Studio für elektroakustische Musik in Kuba umfunktionierte und dort auch unterrichtete. Ohne Zweifel haben der Arbeitseifer Blancos, sein umfang-

Köln komponiert. Schon bald waren die Grenzen zwischen beiden Musiktechniken fließend. Vgl. André Ruschkowski (1998): *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*, Stuttgart [Anm. der Hrsg.].

³ So komponierte er 1967 die Musik zu den Einweihungen des neuen Dorfes San Andrés in Pinar del Río und des “Pabellón Cuba”. Viele öffentliche Gebäude hat Blanco von außen und innen beschallt, so zum Beispiel die *Lobby* des Krankenhauses “Hermanos Almejiras”.

reiches Werk sowie seine Lehrtätigkeit der elektroakustischen Musik in Kuba den Weg geebnet.

2. Die Nachfolger

Der Aufschwung in der Komposition elektroakustischer Musik in Kuba erfolgt durch viele junge Komponisten, die sich für diesen Bereich interessierten, vor allem für die Experimentiermöglichkeiten, die die neuen Technologien bei der Musik boten. Die atemberaubende Entwicklung, die das Genre in den sechziger und siebziger Jahren erlebte, wurde gekennzeichnet durch die Werke von Künstlern, die der musikalischen Avantgarde Kubas entstammten. Unter den wichtigsten Künstlern dieser Zeit finden sich die Komponisten Carlos Fariñas, Leo Brouwer, Jesús Ortega, Calixto Alvarez, Juan Marcos Blanco, Sergio Vitier, Edesio Alejandro, Juan Piñera, Jorge Berroa und Argeliers León, der auch als Musikwissenschaftler arbeitete.⁴

Einige Komponisten/Künstler wie Carlos Fariñas und Leo Brouwer betraten den Pfad der elektroakustischen Musik durch das Kino, genauer gesagt, durch die Musik, die sie für die wichtigsten kubanischen Filme jener Zeit – „Retrato de Teresa“, „En el Aire“, „Cecilia Valdés“, „Aquella Larga Noche“ usw. – schrieben. Alle diese Komponisten und viele der folgenden Generation⁵ haben neben ihrer Betätigung auf dem Feld der elektroakustischen Musik viele Stücke konventioneller Instrumentalmusik geschrieben.

3. Das „Internationale Festival elektroakustischer Musik“

1981 fand das erste Festival elektroakustischer Musik „Primavera en Varadero“ an den Stränden des Badeortes Varadero statt, organisiert von Juan Blanco. Das Festival profitierte vom Aufschwung der elektroakustischen Musik. Von Jahr zu Jahr wurden die Aktivitäten der

⁴ Einige ihrer ersten Stücke – alle für Tonband – waren: „Asalto al cielo“ (1970) von Leo Brouwer; „Prólogo“ (1970) von Jesús Ortega; „Zafra 70“ (1970) von Juan Marcos Blanco; „Música en cinta“ (1971) von Calixto Alvarez; „Diálogos“ (1972) von Carlos Fariñas; „Poema I“ (1972) von Sergio Vitier; „Viet“ (1978) von Edesio Alejandro; „Mezcla No. 1“ (1982) von Jorge Berroa; „Saturnalia“ (1983) von Argeliers León; „Pirandelliana“ (1983) von Juan Piñera.

⁵ Roberto Valera, José Loyola, Elio Villafranca, Guido López Gavilán, Julio García Ruda, Alain Perón, Jorge Maletá, José Antonio Pérez Puentes, um einige zu nennen.

Komponisten und Interpreten in diesem Bereich größer und der Austausch mit anderen – auch internationalen – Zentren dieser Musik intensiver.

Seither wurde das Festival alle zwei Jahre veranstaltet. Die Besucher bekamen nicht nur Konzerte geboten, sondern auch *Performances* und *Workshops* von in- und ausländischen Komponisten. Es entwickelte sich zu einer Tradition, das Festival mit einem großen Multimediaereignis zu beenden, gewidmet einem speziellen Motto, das aus der afrokubanischen Mythologie stammen konnte, einem historischen Ereignis – zum Beispiel der Entdeckung Amerikas – gewidmet war oder fiktional sein konnte. Bei diesen Spektakeln arbeiteten Schauspieler, Tänzer und Musiker eng zusammen. Die Liste der Persönlichkeiten, die an diesen Festivals teilgenommen haben, ist lang. Dabei handelt es sich nicht nur um Schauspieler, Tänzer, Musiker und Komponisten, sondern auch um Spezialisten für Computer und andere technische Ausrüstung zur Klangerzeugung.⁶ Seit 1998 findet das Festival unter der Bezeichnung “Primavera en La Habana” in der Altstadt von Havanna statt, weiterhin unter der Präsidentschaft von Juan Blanco.

4. Das Laboratorio Nacional de Música Electroacústica (LNME)

Das LNME und sein Vorläufer eröffneten der elektroakustischen Musik neue Möglichkeiten der Verbreitung. Vor allem aber knüpfte es mit seinen Kursen an eine pädagogische Linie an, die 30 Jahre zuvor unterbrochen worden war. Junge Komponisten und andere Interessierte konnten nun wieder offiziell die Techniken zur Erzeugung elektronischer Klänge lernen. Verschiedene Generationen bedeutender Künstler durchliefen Blancos Schule, unter anderem sein Sohn Juan Marcos, Edesio Alejandro und Julio Roloff.

Die Stücke der jungen Komponisten wurden häufig für gesellschaftliche Zwecke verwendet; so zum Beispiel für Filme über verschiedene Aspekte der kubanischen Revolution wie die Arbeit in den

⁶ Exemplarisch seien einige ausländische Gäste genannt: Lejaren Hiller (USA), der als erster einen Computer für seine Kompositionen verwandt hatte; Alvise Vidolin (Italien), Techniker und Computerspezialist; John Apleton (USA), Erfinder des Sinclavier; Cristian Clozier (Frankreich), Präsident der “Internationalen Vereinigung für elektroakustische Musik” und Organisator des berühmten Festivals von Bourges.

Landschulen und die Zuckerrohrernte oder über die kubanische Kultur. Diese Möglichkeit inspirierte viele Künstler. Juan Marcos Blanco schrieb das Stück "Zafra", das zur Untermalung einer Ausstellung in der UdSSR über die kubanische Zuckerrohrernte diente. Auch auf der Weltausstellung in Osaka, Japan (1970) benutzte man elektroakustische Musik für den kubanischen Pavillon. Die Musik bewegte sich durch den Raum und traf immer wieder auf den Besucher. Die verwendeten Techniken gingen nun schon weit über die anfangs angewandte schlichte Methode der direkten Beeinflussung des Tonbandes hinaus.

In den achtziger Jahren ging das Studio aus dem Besitz vom ICAP zum Ministerium für Kultur über. 1986 erhielt es dann den Namen LNME. Mit dem Wechsel kam eine neue Ausrüstung ins Studio, die größtenteils aus den sozialistischen Bruderländern, vor allem aus der DDR stammte, wie zum Beispiel das Mischpult. Andere Komponenten wie die Aufnahme- und Kopiergeräte waren japanischer Herkunft. Zusätzlich wurde der erste Computer, ein "Apple Macintosh" der ersten Generation mit 512 KB, gekauft. Auf ihm komponierte man den ersten großen "Auftrag" für das LNME, die Beschallung der Pavillons des neuen Messegeländes "ExpoCuba". Die "Komposition" für den Brunnen auf dem Messegelände ist noch heute – 17 Jahre später – zu hören.

Im Laufe der Jahre veraltete die Ausstattung des Studios und wurde kaum noch benutzt. Mit dem Zerfall des sozialistischen Blocks Anfang der neunziger Jahre verschlechterte sich die Situation zusätzlich. Nun gab es weder neue Ausrüstung noch Ersatzteile für die alten Geräte aus den ehemaligen Ostblockstaaten, so dass die musikalische Produktion nahezu gegen Null sank. Erst ab 1994/95 – mit der Installation einer modernen Ausstattung – erwachte das Studio zu neuem Leben.

Es begann eine neue Etappe in der Geschichte des Studios mit Auftragskompositionen für das Fernsehen, Radio, Theater, Ballett und für Musicals. Auf diese Weise erreichte man auch eine Form der Selbstfinanzierung. Die Gruppe der im LNME arbeitenden Komponisten vergrößerte sich immer mehr, zumal Teile der Absolventen des ISA (s.u.) dazustießen, die als erste Generation den Vorteil besaßen, auch elektroakustische Musik studieren zu können. Ihre Werke präsentieren sie auf internationalen Festivals wie Bourges. Dort hat im

Jahr 2001 die Komponistin Irina Escalante, Absolventin des ISA, in der Kategorie der Nachwuchskünstler einen Preis gewonnen.

Die Geschichte des LNME basierte auf der Idee, die technischen Mittel zur Verfügung zu stellen, um, gepaart mit soliden Kenntnissen der Kompositionslehre, eine professionelle Arbeit zu ermöglichen, auch wenn die vorhandene Technologie nicht immer die Neuste war. Wenn man die heutige Musikproduktion mit der aus den Anfängen vergleicht, so braucht man heute Minuten für etwas, das früher Tage benötigte. So wie die Kompositionen von Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Karlheinz Stockhausen und John Cage heute als Kunstwerke gelten, so gilt dies auch für die elektroakustische Musik der ersten Generation kubanischer Komponisten.

5. *Estudio de Música Electroacústica por Computadoras (EMEC)*

Dieses Studio öffnete 1989 seine Pforten, als Teil der Musikfakultät des *Instituto Superior de Arte de La Habana* (ISA). Ab dem zweiten Studienjahr sollen die Studenten der Kompositionslehre sich im EMEC mit der elektroakustischen Musik vertraut machen. Die vom Studio ausgehende Lehrtätigkeit hat bedeutende Werke und Komponisten hervorgebracht.⁷

Sehr wichtig sind die Aktivitäten des Studios in Bezug auf Musik- und Kompositions-Software. Mitarbeiter des Studios haben drei Algorithmen berechnet, zwei für die Generierung von Relationen und Frequenzen, einen weiteren für die Generierung von digitalen Mustern. Sie werden sowohl von den Lehrern wie auch den Studenten zum Komponieren benutzt.

Die Aktivitäten des EMEC beschränken sich nicht nur auf die Universität. Konzerte und Vorträge werden sowohl in Havanna als auch auf nationalen und internationalen Konferenzen veranstaltet. Die Zukunft des Studios liegt in den Händen der jungen Komponisten, die Teil der Geschichte der elektroakustischen Musik in Kuba sein werden.

Übersetzung: Torsten Eßer

⁷ Neben den Professoren Carlos Fariñas und Roberto Valera wären zu nennen Ailem Carvajal, Yosvany Quintero, Mónica O'Reilly und Teresa Nuñez.